

Peter Stoll

Der „kunstreiche Maler“ Mörz aus Unterdießen Seine Fresken in Leeder und Ellighofen und seine Beziehungen zu Joseph Anton Merz in Straubing

Darauf, wer die Fresken der Pfarrkirche Mariae Verkündigung in Leeder und der Filialkirche St. Stephanus in Ellighofen (beide Kr. Landsberg am Lech) gemalt hat, gibt es mehrere Hinweise: Das Langhausfresko in Ellighofen ist signiert „Jo A: Mörz 1756“ (Abb. 6); und während in Leeder nur noch die Initialen „IAM“ auf dem Halsband des Hundes im westlichen Langhausfresko den Namen des Malers andeuten (Abb. 5), geben bereits in den 1920er Jahren die *Gemeinde-Beschreibungen des Bezirksamts Kaufbeuren* an, die Fresken seien von „Jos. Ant. Mörz in Unterdiessen [heute ebenfalls Kr. Landsberg]“ gemalt worden.¹ Die Archivalien, auf die die *Gemeinde-Beschreibungen* in einer Anmerkung zu Mörz verweisen² und als deren Standort das Augsburger Ordinariatsarchiv angegeben wird, lassen sich allerdings heute im Archiv des Bistums Augsburg nicht mehr nachweisen; möglicherweise handelt es sich um Kriegsverluste.³ Diese verlorenen Archivalien wären vielleicht auch bei der Datierung der Fresken hilfreich gewesen. In der neueren Literatur wird 1747 angegeben; jedenfalls können die Fresken nicht vor 1740 entstanden sein, da in diesem Jahr der Vorgängerbau der heutigen Kirche abgebrochen und mit dem Neubau begonnen wurde.⁴

¹ *Deutsche Gaue: Gemeinde-Beschreibungen des Bezirksamts Kaufbeuren*, Doppellieferung 9/10, erschienen vermutlich 1930; ohne Seitenzählung.

² *Gemeinde-Beschreibungen* (wie Anm. 1): „Aug. Ord. Arch. P.914“

³ Auskunft des Archivs des Bistums Augsburg (E-Mail 11.11.2011, Dr. Erwin Naimer). Herr Franz X. Haibl, Verfasser des zuletzt erschienenen Kirchenführers (vgl. Anm. 4), bestätigte mir, dass auch er bei seinen Forschungen auf keine archivalischen Unterlagen zu Mörz gestoßen ist (E-Mail 03.12.2011).

⁴ In den *Gemeinde-Beschreibungen* (wie Anm. 1) folgt auf die Aufzählung der Langhausfresken die Angabe „alle Blätter von Mörz 1737“. Mehr als die Verwendung der Bezeichnung „Blätter“ für Fresken erstaunt die Jahreszahl 1737, datieren die *Gemeinde-Beschreibungen* den Neubau doch in die Jahre 1739-1749, was in etwa korrekt ist. (Tatsächlich begannen Abbruch der alten Kirche und Neubau 1740; vgl. Franz X. Haibl: *Pfarrkirche Mariae Verkündigung Leeder*, Leeder o.J. [ca. 2005], S. 6.) Die *Bayerischen Kunstdenkmale* nennen 1950 dann die mit der Baugeschichte vereinbare Jahreszahl 1747, wobei allerdings unklar bleibt, auf welcher Quelle diese Angabe beruht (Tilman Breuer: *Stadt und Landkreis Kaufbeuren* [Kurzinventar], München 1960 [Bayerische Kunstdenkmale ; 9]; S. 149). Befremdlich ist die Behauptung des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, die Jahreszahl 1747 könne den *Gemeinde-Beschreibungen* entnommen werden: „Nach Unterlagen des Ordinariatsarchivs schuf Joseph Anton Mörz 1747 die Deckenfresken (Deutsche Gaue ... Kaufbeuren).“ (Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht: *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 1. Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Die Landkreise Landsberg am Lech [...], München 1976, S. 162). Die Angabe 1747 auch bei Haibl (S. 11).

Nicht näher kommentiert werden soll hier die weitgehend konventionelle Ikonographie der Fresken in Ellighofen (Chor: Vision des hl. Stephanus vom geöffneten Himmel; Langhaus: Steinigung des hl. Stephanus; Abb. 4)⁵ sowie im Chor von Leeder (Hauptfresko: Anbetung der Eucharistie durch die vier Erdteile als Bezugnahme auf die Leederer Corpus-Christi-Bruderschaft; begleitend Kartuschen mit Emblemen und Kirchenvätern);⁶ mehr Beachtung verdienen in dieser Hinsicht die Langhausfresken in Leeder. Das westliche Hauptbild zeigt den hl. Dominikus als Prediger (Abb. 1); eine für eine Dorfkirche ausgesprochen ungewöhnliche Themenwahl, was auch daraus hervorgeht, dass die ikonographischen Register des für den Bezirk Oberbayern vollständig vorliegenden *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* nur einen einzigen weiteren Fall für diese Themenwahl aufführen, interessanterweise im unweit von Leeder gelegenen Hagenheim (Kr. Landsberg).⁷ Erklären lässt sich das Leederer Predigt Fresko damit, dass wie das westliche Langhausfresko (Rosenkranzspende an die hll. Dominikus und Katharina von Siena; Abb. 3) auch das östliche Fresko auf die Leederer Rosenkranzbruderschaft abgestimmt werden sollte und dass man zu diesem Zweck noch einmal auf den hl. Dominikus zurückgriff, den die Legende eng mit der Einführung des Rosenkranzgebets assoziierte. Unterstützt wird die Einbindung des Freskos in die Rosenkranzprogrammatik dadurch, dass ein Rosenkranz um das Zingulum des Dominikus geschlungen ist. (Auch die Hagenheimer Ausmalung bezieht sich in weiten Teilen auf die dortige Rosenkranzbruderschaft.)

Eine weitere Besonderheit in Leeder stellen die zehn das Magnificat (Lukas 1,46-55) illustrierenden Kartuschenfresken im Langhaus dar (Abb. 7, 9). Auch für eine derartige Ver bildlichung der einzelnen Verse dieses Lobgesangs dürften sich in der süddeutschen barocken Deckenmalerei nur wenige Vergleichsbeispiele finden; wieder nennen die ikonographischen Register der Oberbayern-Bände des *Corpus* nur einen weiteren ähnlichen Fall, der freilich die Verse auf ganz andere Art illustriert, nämlich den Zyklus aus acht Medail lon- bzw. Kartuschenfresken in der Pfarrkirche des ebenfalls unweit von Leeder gelegenen Bernbeuren (Kr. Weilheim-Schongau, ca. 1725 von Johann Heel).⁸ Die ikonographische Bedeutung des Zyklus in Leeder ist allerdings dahingehend zu relativieren, dass die hier verwendeten gedanklichen Konzepte zur Illustration der einzelnen Verse nicht erst anlässlich der Ausmalung der Leederer Kirche ersonnen wurden. Vielmehr orientieren sich die

⁵ Was die kleineren Begleitfresken angeht, ist lediglich die Deutung der beiden Embleme problematisch; vgl. hierzu *Corpus* (wie Anm. 4), S. 162.

⁶ Zur Identifikation der Erdteilverkörperungen im Leederer Chorfresko: Bei der dunkelhäutigen Figur handelt es sich um Afrika, bei der Figur mit Federschmuck und Sonnenschirm rechts außen um Amerika. Bei der knienden, ein Weihrauchfass schwenkenden Figur unter Amerika muss es sich um Asien handeln (Turban des Pagen mit dem Weihrauchschiffchen). Durch ihre zentrale Position unmittelbar unter der Personifikation des Glaubens hervorgehoben ist Europa, auf einem Podest vor ihr Papst- und Kaiserkrone als Insignien der in Europa regierenden höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger.

⁷ Auch in Hagenheim fungiert die Dominikuspredigt, wie in Leeder, als westliches Langhausfresko. Die vermutlich in den späten 1720er Jahren entstandenen Hagenheimer Fresken mögen die Berücksichtigung dieses Themas in Leeder angeregt haben; von der Bildanlage her sind beide Bilder völlig unterschiedlich konzipiert. Auch stilistisch lassen sich keine Zusammenhänge zwischen Hagenheim und Leeder herstellen; die Beurteilung der Hagenheimer Fresken und ihre Zuweisung an einen Maler wird allerdings durch ihren Erhaltungszustand erschwert. *Corpus* (wie Anm. 4), S. 86; dort bedauerlicherweise keine Abbildungen.

⁸ *Corpus* (wie Anm. 4), S. 383 f.

Kartuschen an einer Kupferstichserie nach Vorlagen von Christoph Thomas Scheffler, die von Martin Engelbrecht verlegt wurde;⁹ sklavisch kopiert wurden die Stiche aber nicht, wie die Abb. 7-8 zeigen. Hier wird der Sturz Luzifers durch Michael zur Illustration des Verses Lukas 1,52 herangezogen („Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen“); in der Kartusche in Abb. 9 fungiert, um ein weiteres Beispiel zu nennen, die Geschichte vom reichen Prasser und dem armen Lazarus (Lukas 16,19-31) als exemplarische Veranschaulichung des Verses Lukas 1,53: „Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben und lässt die Reichen leer ausgehen.“ Im oberen Bereich dieser Kartusche ist der zu Lebzeiten vor der Tür des Reichen Hunger leidende Lazarus zu sehen, der nach seinem Tod im Schoße Gottvaters ruht (nicht in Abrahams Schoß, wie es im Bibeltext eigentlich vorgegeben ist); im unteren Bereich leidet der Reiche Qualen im Höllenfeuer und äußert, wie aus der Geste des rechten Arms hervorgeht, seine verzweifelte Bitte, die unerfüllt bleiben wird: „Vater Abraham, hab Erbarmen mit mir und schicke Lazarus zu mir; er soll wenigstens die Spitze seines Fingers ins Wasser tauchen und mir die Zunge kühlen.“ (Lukas 16,24)

Der 1976 erschienene erste Band des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, der u.a. den Kreis Landsberg behandelt, räumt den beiden Ausmalungen keinen hohen Stellenwert ein. Die Fresken in Ellighofen werden als „konventionell“, „einfallslos“, „ungeschickt“ und von „minderer Qualität“ eingestuft;¹⁰ die Fresken in Leeder weisen nach Einschätzung des *Corpus* „so entstellende und grobe Übermalungen auf, ... daß ihr vorherrschender Eindruck der einer Restaurationsmalerei ist“, weswegen sie dann auch „nicht eingehend behandelt“ und lediglich die drei Hauptfresken kleinformatig abgebildet werden. Diese Entscheidungen sind insofern nicht unbedingt plausibel, als die Mörz'schen Malereien in Leeder zwar in der Tat unter späteren Überarbeitungen gelitten haben, aber doch an zahlreichen Stellen noch eine spätbarocke Handschrift erkennen lassen und damit sehr wohl noch als aufschlussreiche Dokumente der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts gelten können. Aus den oben erwähnten ikonographischen Gründen bedauerlich ist insbesondere, dass das *Corpus* die Magnificat-Fresken weder durch Abbildungen noch durch detaillierte Angaben zu den Darstellungen würdigt, weil sie angeblich „keine originale Substanz“ mehr bieten.¹¹ Auch diese Aussage ist zu pauschal gehalten, wie auf Abb. 9 insbesondere der männliche Akt rechts unten zeigt, bei dem sowohl die ungelenk verdrehte Haltung als auch die Ausbildung von Einzelheiten (Gesicht, Muskeln) durchaus mit Figurenrepertoire und Handschrift eines eher provinziellen Malers des 18. Jahrhunderts vereinbar sind.

Während das *Corpus* nun, was dieses gemalte Magnificat angeht, seiner Aufgabe einer möglichst umfassenden Dokumentierung der barocken Deckenmalerei nicht in vollem

⁹ Petrus Eder OSB: „Dixit und Magnificat KV 193“, in: *Mozart-Jahrbuch* 2006 (2008), S. 45-60; zu den Stichen S. 49-54. Die Kupferstichfolge der Brüder Klauber zum Magnificat arbeitet mit alttestamentarischen Präfigurationen Mariens, vgl. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk: *Marienlexikon*, Bd. 4, St. Ottilien 1992, S. 28 ff., mit Abb.

¹⁰ *Corpus* (wie Anm. 4), S. 64.

¹¹ *Corpus* (wie Anm. 4), S. 162. Es erfolgt lediglich ein Verweis auf die *Kunstdenkmale* (wie Anm. 4), S.150.

Umfang nachkommt, macht es sich zumindest nähere Gedanken zur Identität des Malers Joseph Anton Mörz:

Dieser Maler ist wahrscheinlich identisch mit dem in Thieme-Becker genannten Joseph Anton Merz, der, 1681 in Marktoberdorf geboren, im frühen 18. Jh. in der Umgegend Straubings tätig war, wo sich die Malerfamilie verzweigte. Unter anderem arbeitete er mit Johann Adam Schöpf zusammen, als dessen Lehrer er vermutet wird [...] Nach 1734 verliert sich seine Spur. Möglicherweise kehrte er in seine Heimatgegend zurück.¹²

Diese Identifikation Mörz/Merz,¹³ die auf dem 1930 durch Thieme-Becker vermittelten Kenntnisstand zu Merz basierte,¹⁴ konnte zum einen erklären, warum von Mörz nur zwei Ausmalungen in der bayerisch-schwäbischen Grenzregion am Lech bekannt waren (er verbrachte zuvor einen Teil seiner Schaffensjahre in Niederbayern), zum anderen, warum sich in Straubing Merz' Spur nach 1734 „verliert“ (er kehrte in seine Heimat bzw. deren Nachbarschaft zurück). Die These durfte also durchaus eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen; man mochte den Ausführungen des *Corpus* höchstens anlasten, dass es auch angesichts des Forschungsstandes der 1970er Jahre nicht angebracht war, Joseph Anton Merz als einen „verhältnismäßig unbekannten Maler“¹⁵ anzusprechen: Schon Thieme-Becker nannte ihn einen „viel begehrte[n] Maler von Altarbildern u. Fresken in Kirchen der Umgebung Straubings“ und verzeichnete eine ganze Reihe seiner Werke; und Merz' Hauptwerk, die im *Corpus* überhaupt nicht erwähnte Ausmalung der Benediktinerstiftskirche Oberalteich (Kr. Straubing-Bogen), war allein aufgrund ihres Umfangs und ihres komplexen Programms nie ganz in Vergessenheit geraten. (Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden ihr mehrere Studien gewidmet.)¹⁶ Daneben hatte sich Merz dadurch regelmäßige Erwähnung in der süddeutschen Kunstgeschichte gesichert, dass er während seiner Tätigkeit in Oberalteich zeitweise Johann Evangelist Holzer als Gehilfen beschäftigte, der wenig später in Augsburg zu einem der berühmtesten Maler seiner Zeit aufstieg.

Die weiteren Forschungen von Tyroller (1982) und Menath (2005)¹⁷ ergaben dann freilich, dass die im *Corpus* vorgenommene Identifikation Mörz/Merz nicht haltbar war. Zum einen fanden sich zahlreiche Belege dafür, dass Merz auch in den späteren 1730er und in den 1740er Jahren in Straubing und Umgebung tätig war, dass sich seine Spur dort also keineswegs nach 1734 „verliert“; zum anderen wurde als Todestag der 7. Januar 1750 ermittelt. Selbst wenn Joseph Anton Merz also in seinen späten Jahren einen Abstecher in Richtung Heimat gemacht hätte, um dort die Kirche von Leeder zu freskieren: Als der Maler

¹² *Corpus* (wie Anm. 4), S. 64 (zu Ellighofen).

¹³ Bei ‚Mörz‘, ‚Merz‘ und ‚März‘ handelt es sich um Schreibvarianten desselben Familiennamens; in Pfarrmatrikeln begegnen unterschiedliche Varianten auch für ein und dieselbe Person.

¹⁴ Ulrich Thieme, Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 24, Leipzig 1930, S. 425.

¹⁵ *Corpus* (wie Anm. 4), S. 162 (zu Leeder).

¹⁶ Hans Neueder: *Die barocken Fresken von Oberalteich: Beschreibung und Deutung einzigartiger Bilder in der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche*, Regensburg 2010, S. 15-18: „Urteile über die Qualität und Bedeutung der Fresken, 1731-2001“.

¹⁷ Karl Tyroller: „Joseph Anton Merz (1681-1750)“, in: Fritz Markmiller (Hrsg.): *Barockmaler in Niederbayern: Die Meister der Städte, Märkte und Hofmarken*, S. 11-31. Josef Menath: *Joseph Anton Merz: Leben und Werk eines Barockmalers, 1681-1750*, Marktoberdorf 2005.

Mörz 1756 seine Fresken in Ellighofen signierte, war der Straubinger Merz bereits seit mehreren Jahren tot.¹⁸

Nachforschungen in den Pfarrmatrikeln von Unterdießen¹⁹ ergeben schließlich, dass der dort ansässige Freskant von Leeder und Ellighofen wahrscheinlich gar nicht Joseph Anton hieß, wie es die *Gemeinde-Beschreibungen* behaupten (deren archivalische Quelle zu diesem Punkt, wie erwähnt, heute nicht mehr überprüft werden kann), sondern vielmehr Joseph Andreas, wie es mit den Signaturen „IAM“ (Leeder) und „Jo A: Mörz 1756“ (Ellighofen) ja durchaus vereinbar wäre.

In den Unterdießener Matrikeln sucht man nämlich vergeblich nach einem Joseph Anton Mörz, stößt jedoch auf einen am 16. März 1698 getauften Joseph *Andreas* Mörz, der anlässlich seiner Trauung am 12. Januar 1734 mit Maria Jehle („Maria Jellin“) auch als „artificiosus Dominus Josephus Andreas Mörz pictor“ bezeichnet wird, also als „kunstreicher Herr“ und „Maler“. Sowohl diese Daten als auch der Eintrag in den Sterbematrikeln vom 3. Dezember 1764, in dem Mörz wieder als „Pictor Artificialis“ bezeichnet wird,²⁰ ergeben ein biographisches Grundgerüst, in das sich die Fresken von Leeder (1747) und Ellighofen (1756) gut einfügen. Theoretisch ist damit zwar nicht ganz ausgeschlossen, dass in Unterdießen in etwa zeitgleich mit Joseph Andreas ein Joseph *Anton* Mörz lebte, dessen Existenz sich nicht durch Taufe (eigene Taufe oder Taufe von Nachkommen), Heirat oder Tod in den dortigen Pfarrmatrikeln niederschlug; und leider sind offenbar keine Archivalien der Gemeinde Unterdießen aus dem 18. Jahrhundert erhalten, in denen man noch nach Anhaltspunkten recherchieren könnte, die entweder für oder gegen die Existenz eines Joseph Anton sprechen.²¹ Freilich scheint es wenig wahrscheinlich, dass neben Joseph Andreas Mörz in Unterdießen Platz war für einen weiteren Maler und dass es dann nicht der „artificiosus Dominus“ Joseph Andreas, sondern der nur sehr unbefriedigend dokumentierte Joseph Anton war, der die im provinziellen Umfeld vergleichsweise repräsentativen Aufträge in Leeder und Ellighofen erhielt. Man wird also den dortigen Freskanten doch mit dem in den Pfarrmatrikeln gut dokumentierten Joseph Andreas Mörz identifizieren dürfen. Ob sich Joseph Andreas Mörz auch in der Kirche seines Wohnortes als Freskant betätigen durfte, ist derzeit unbekannt; falls dies der Fall war, gingen die Fresken jedenfalls bei dem Kirchenbrand zugrunde, aufgrund dessen der heutige weitgehende Neubau von 1773/74 er-

¹⁸ Die Schlussfolgerung, dass Mörz und Merz nicht identisch sein können, zog bereits 1991 Christine Riedl in ihrer Dissertation über Johann Adam Schöpf, für den sie eine Lehrzeit bei Joseph Anton Merz annimmt. Ihr Vorschlag, es könne sich bei Mörz um den „in Augsburg tätigen Johann Georg Merz“ handeln, ist freilich insofern befremdlich, als aus der auch im *Corpus* (wie Anm. 4, S. 64) angegebenen Signatur in Ellighofen („Jo A: Mörz“) eigentlich klar hervorgeht, dass es sich nicht um einen ‚Johann Georg‘ handeln kann. Christine Riedl: „Johann Adam Schöpf (1702-1772). Maler in Bayern, Böhmen und Kurköln. Leben und Werk“, in: *Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung* 93 (1991), S. 123-372, hier: S. 154, Anm. 61.

¹⁹ Alle im Folgenden verwendeten Matrikelbücher befinden sich im Archiv des Bistums Augsburg.

²⁰ Seine Frau war bereits am 19. Januar desselben Jahres verstorben.

²¹ Dass sich die Existenz eines ortsansässigen Malers nicht unbedingt in den Pfarrmatrikeln dieses Ortes niederschlagen muss, zeigt der Fall des Johann Andreas Bergmüller, der sich öfters ‚Historienmaler von Türkheim‘ nennt, dort aber bislang nur über Rechnungen und Steuerabgaben fassbar ist. Hans Ruf: *Schwäbischer Barock. Die Türkheimer Werkstätten. Schreiner, Bildhauer und Maler des 17. und 18. Jahrhunderts*, Weissenhorn 1981, S. 135 ff.

richtet wurde, geschmückt mit einem qualitätvollen Freskenzyklus aus der frühen Schaffensperiode des Augsburger Johann Joseph Anton Huber.

Auch wenn sich nun die Vermutung des *Corpus*, bei Mörz und Merz handle es sich um ein und dieselbe Person, nicht bestätigt hat: Ganz falsch lag das *Corpus* nicht, als es eine Verbindung zwischen den beiden Malern herstellte, wie ein wenig Ahnenforschung ergibt. Zunächst stößt man dabei darauf, dass die Eltern des 1698 geborenen Joseph Andreas Mörz nicht aus Unterdießen stammten; dies belegen mehrere Angaben in den Taufmatrikeln: Die am 22. Mai 1695 getaufte Schwester des Joseph Andreas, Elisabeth, wird als „filia legitima Ägidii Mörz pictoris et Mariae Uxoris de Oberdorf“ bezeichnet, also als Tochter des Malers Ägidius Mörz und seiner Gattin Maria aus Marktoberdorf; der Eintrag zur Taufe des Joseph Andreas selbst nennt den Vater Ägidius „pictor pro tempore [vorübergehend] in Undterdiessen“; in den Einträgen für die Schwester Peregrina (27. Februar 1703) und für den Bruder Gervasius (19. Juni 1706) findet sich der Begriff „inquilinus“ („zugewandert“) in Zusammenhang mit den Eltern. Verfolgt man die Angabe „de Oberdorf“ weiter und recherchiert in den Matrikeln von Marktoberdorf, so ergibt sich, dass Ägidius dort am 20. November 1668 getauft wurde und am 2. Oktober 1690 „Anna Maria Dräxlin [Drexl] de Weilheim“ heiratete. Verstorben ist Ägidius Mörz den Unterdießener Sterbematrikeln zufolge am 14. Dezember 1732, und zwar in Großaitingen (Kr. Augsburg), wo er auch begraben wurde. Möglicherweise hielt er sich dort wegen Malerarbeiten auf, über die freilich ebenso wenig Näheres bekannt wäre wie über sein sonstiges Schaffen.

Bringt man nun diese Herkunft des Vaters des Johann Andreas damit in Verbindung, dass auch der Straubinger Maler Joseph Anton Merz aus Marktoberdorf stammte (dort getauft am 19. Juli 1681), so wird man schlussfolgern, dass der Unterdießener Joseph Andreas und der Straubinger Joseph Anton verwandt waren. Tatsächlich handelt es sich sowohl bei Ägidius als auch bei Joseph Anton um Söhne des Johann Merz (getauft 22. November 1637), der bereits bei seiner Eheschließung (13. Februar 1668) und dann auch bei der Taufe der genannten Söhne als Maler bzw. „pictor“ bezeichnet wird. (Wie im Falle des Ägidius ist bisher nichts Näheres über sein Schaffen bekannt.)²² Der Unterdießener Joseph Andreas Mörz, der Sohn des Ägidius, war also der Neffe des Straubingers Joseph Anton Merz.²³

Auf verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Joseph Andreas Mörz und Joseph Anton Merz deutet auch eine andere zeitgenössische Quelle. In seinem Aufsatz zu Joseph Anton Merz erwähnt Tyroller, dass Merz bei der 1720 begonnenen Ausmalung der Wallfahrtskirche von Haindling (Kr. Straubing-Bogen) nach Ausweis der Kirchenrechnungen einen Gesellen beschäftigte, und spekuliert dann auch über die Identität dieses Gesellen: „Ob der Geselle der vom Geschichtsschreiber Haindlings, P. Roman Zierngibl, erwähnte Vetter

²² Zu Andreas, einem weiteren Sohn des Johann, der das Malerhandwerk ergriff, siehe unten S. 8 und Anm. 28.

²³ Nicht weiter untersucht werden soll an dieser Stelle, ob sich auch die von Riedl ins Spiel gebrachten Augsburger Merz (vgl. Anm. 18) in das Verwandtschaftsgeflecht einbeziehen lassen; konkrete Anhaltspunkte hierzu liegen derzeit nicht vor. Zu den Kupferstechern, Verlegern und Druckern dieses Namens in Augsburg im 18. Jahrhundert siehe Hans-Jörg Künast: „Dokumentation: Augsburger Buchdrucker und Verleger“, in: Helmut Gier [u.a.; Hrsg.]: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1997, S. 1205-1340.

„Joseph Mörz aus Dißn“ war, geht aus den einschlägigen Akten nicht hervor.²⁴ Auf diesen „Vetter“ (eine zur damaligen Zeit recht unspezifische Bezeichnung für einen männlichen Verwandten)²⁵ geht Tyroller nicht ein; weder bringt er ihn in Zusammenhang mit dem Joseph Anton Mörz im Landsberg-Band des *Corpus*, noch stellt er Mutmaßungen an, welches „Dißn“ hier gemeint sein könnte (eben nicht das am Südwestende des Ammersees gelegene Dießen mit dem berühmten Augustinerchorherrenstift, sondern das ca. 20 km nordwestlich davon gelegene Unterdießen).

Auch gibt Tyroller nicht die genaue Fundstelle des Hinweises auf Mörz an, sondern nur den Autor der Quelle, den zum Konvent von St. Emmeram in Regensburg gehörigen Benediktiner Roman Zi(e)rngibl. Gemeint sein kann dann nur dessen *Geschichte der Probstei Haindlin* (München 1802), da Zirngibl von Tyroller als „Geschichtsschreiber Haindlings“ angesprochen wird, Haindling zu dieser St. Emmeram unterstellten Propstei gehörte und Tyroller in seinem Quellenverzeichnis von Zirngibl lediglich diese eine Schrift anführt. Im Register der *Geschichte* findet man nun wohl auf S. 616 den Eintrag „Merz Anton Jos. Burger und Mahler zu Straubing“ und wird von dort auf S. 439 verwiesen, wo dann die Rede ist von den „Mahlereyen, Bildchen, und Historien, welche Joseph Anton Merz, bürgerl. Mahler in Straubing, mit seinem mittelmäßig guten Pinsel ausführte“; nach dem Vetter Mörz sucht man freilich in Register und Text vergeblich. Es scheint, dass Tyroller hier ein Fehler unterlaufen ist und er fälschlicherweise etwas mit Zirngibl in Verbindung brachte, was er in Wirklichkeit den archivalischen Unterlagen zur Ausstattung der Haindlinger Kirche entnahm: Den *Kunstdenkmälern von Niederbayern* zufolge geht aus diesen Unterlagen im Bayerischen Hauptstaatsarchiv nämlich hervor, dass an der Ausmalung „Joseph Mörz aus Dießen, Vetter des obigen [Joseph Anton Merz]“ beteiligt war.²⁶

Das Geburtsjahr des Joseph Andreas (1698) fügt sich gut zu dieser Nachricht aus Haindling (d.h., er war zu Beginn der dortigen Ausmalung etwas über 20 Jahre alt); und dass der Unterdießener tatsächlich im Umfeld seines Onkels arbeitete und damit unmittelbar mit dessen Malerei in Berührung kam, fügt sich wiederum gut zu dem Befund, dass Mörz' Fresken in Leeder und Ellighausen immer wieder Anklänge die Werke des Straubingers aufweisen.

²⁴ Tyroller (wie Anm. 17), S. 15.

²⁵ Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, 12. Bd., 2. Abt., Leipzig 1951, Sp. 28: „dann wird der gebrauch [des Wortes ‚Vetter‘] noch freier, so dasz vetter jeden männlichen verwandten bezeichnen kann; so nennt z. b. auch der onkel, die tante den neffen vetter, wie der onkel selbst der vetter des neffen ist.“

²⁶ *Die Kunstdenkmäler von Niederbayern. XXV. Bezirksamt Maltersdorf*. Bearbeitet von Joseph Maria Ritz [...], München 1936 (Nachdruck München u. Wien 1983), S. 109: „Vgl. HAM [Hauptstaatsarchiv München], Klosterlit., St. Emmeram, Nr. 69 Fasc. VI: ‚Herr Joseph Antoni Mörz Burger und Maller zu Straubing, alters im 43. ten, Maria Theresia, dessen Hausfrau‘, Joseph Mörz aus Dießen, Vetter des obigen und Christian N. aus Meran ‚haben in 34 Wochen das Gottshaus Haindling völlig ausgemalen.““ Die Beteiligung des Unterdießeners Mörz an den Haindlinger Fresken lässt sich als weiteres Indiz gegen die Annahme ins Feld führen, dass dessen Vornamen Joseph Anton war, wie es die *Gemeinde-Beschreibungen* angeben. Da ein Joseph Anton nicht in den Taufmatrikeln von Unterdießen auftaucht, müsste er zugewandert sein, und am ehesten würde man wieder Marktoberdorf als Herkunftsort annehmen. Neben dem nach Niederbayern ausgewanderten Joseph Anton (geb. 1681) findet sich in den Marktoberdorfer Pfarrmatrikeln des 18. Jahrhunderts aber nur ein Joseph Anton, der am 20. September 1720 getauft wurde, also in dem Jahr, in dem der Unterdießener Mörz bereits in Haindling auf dem Malergerüst stand.

Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass in Leeder eine Figuren-Architektur-Konstellation aus Merz' 1727-1730 entstandenen Oberalteicher Fresken wiederkehrt, und zwar aus dem Fresko in der Sakristei für Fest- und Pontifikalgottesdienste, das Neueder zufolge zum einen zeigt, wie die Benediktiner an Festtagen Gott und Heilige preisen, zum anderen, wie Kaiser Heinrich II. in den Benediktinerorden aufgenommen wird (Abb. 2).²⁷ Sowohl dieses Fresko als auch die ‚Predigt des hl. Dominikus‘ in Leeder (Abb. 1) bieten im oberen Bereich einen Einblick in eine kassettierte, von einer Laterne mit Dreifaltigkeitssymbol bekrönte Kuppel, der teilweise überlagert wird von einem die Harfe schlagenden Engel sowie singenden Putten, die auf bzw. neben einer leicht diagonalen Wolkenbahn angeordnet sind. Beide Fresken teilen daneben das Motiv der gedrehten Säulen; möglicherweise kann auch der zentral aufragende Dominikus des Leederer Freskos als Echo des im Vordergrund in Rückansicht gegebenen Benediktiners in Oberalteich gewertet werden, da Kopf bzw. Oberkörper beider Figuren von der Wolke hinterfangen werden.

Gewiss darf man aus derlei Entsprechungen nicht vorschnell auf eine unmittelbare Beziehung zwischen zwei Malern schließen, da z.B. beide Maler unabhängig voneinander dieselbe Vorlage genutzt haben könnten. Doch in Anbetracht der Verwandtschaft der beiden Maler und ihrer archivalisch belegten Zusammenarbeit wird man doch die Schlussfolgerung ziehen, dass Joseph Andreas Mörz hier eine Anregung aus Oberalteich übernahm und er die dortigen Fresken aufgrund seiner Beziehungen zu deren Maler kannte. Ein gewisses Indiz dafür, dass das Leederer Fresko teilweise vom Oberalteicher Fresko abgeleitet ist, ergibt sich auch daraus, dass das Musizieren der Engel im Oberalteicher Kontext, also im Vorbild, durch das Thema des Freskos (Lobpreis Gottes) motiviert ist, während es in Leeder, also in der Kopie, als eine eher dekorative Beigabe erscheint, auf die im Kontext des dortigen Themas (Predigt des hl. Dominikus) verzichtet werden könnte.

Es ist freilich daran zu erinnern, dass Mörz' Mitarbeit in der Merz-Werkstatt bislang nur für die 1720 begonnenen Haindlinger Fresken belegt ist und die Oberalteicher Ausmalung erst Ende der 1720er Jahre in Angriff genommen wurde. Theoretisch ist es denkbar, dass sich Mörz noch in diesen Jahren im Umfeld seines Onkels aufhielt (das nächste derzeit bekannte Datum seiner Biographie nach Haindling ist die Trauung in Unterdießen 1734); möglich wäre auch, dass er zeitweilig in seine Heimat zurückgekehrt war und dann von seinem Onkel wieder für die umfangreichen Arbeiten in Oberalteich (Kirche und Kloster) angefordert wurde. Bis zu einem gewissen Grad gegen die letztere Annahme spricht der Umstand, dass bereits zeitgenössische Quellen über die Mitarbeiter Merz' in Oberalteich Auskunft geben (über den Bruder Andreas Merz, der sich recht bald aufgrund nicht näher bekannter Unstimmigkeiten aus Oberalteich verabschiedete,²⁸ und über den seine Nach-

²⁷ Neueder (wie Anm. 16), S. 55-57.

²⁸ Andreas Merz (1678-1735) verließ wie sein Bruder Joseph Anton die Heimat in Richtung Ostbayern, vermählte sich 1702 in Furth im Wald und ließ sich später in Cham nieder. (Menath, wie Anm. 17, S. 12 ff.) Zu Andreas Merz in Oberalteich: Hans Neueder: „Johann Evangelist Holzer als Mitarbeiter von Joseph Anton Merz in Oberaltaich [sic] und Straubing“, in *Johann Evangelist Holzer (1709-1740) = Der Schlern: Monatszeitschrift für Südtiroler Landskunde* 83,11 (2009) S. 12-25, hier: S. 13 f.

folge antretenden Johann Evangelist Holzer²⁹), dass Mörz in diesen Quellen aber nicht genannt wird – wenn der damals nicht mehr ganz junge Mörz in Oberalteich tatsächlich mit von der Partie war, so kann er nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Erklären könnte man die Oberalteicher Anleihe in Leeder schließlich auch damit, dass sich Mörz nach Abschluss der Oberalteicher Ausmalung noch einmal bei seinem Onkel aufhielt, wobei völlig offen bleiben muss, wann dieser Zeitraum zu veranschlagen ist und wie lange er dauerte.

Aufschlussreich ist die Gegenüberstellung der Fresken in Leeder und Oberalteich nicht nur wegen der Gemeinsamkeiten, sondern auch deswegen, weil trotz der gemeinsamen Motive der Kuppel und der gedrehten Säulen an beiden Orten Bildräume von ganz unterschiedlichem Charakter entstehen. Bemerkenswert am Oberalteicher Raum ist es zunächst, dass der Zusammenhang zwischen Kuppel und Säulen weitgehend unklar bleibt: Die Annahme, dass die Kuppel tatsächlich auf der linken Säule aufsetzt, wie man es bei flüchtiger Betrachtung vermuten könnte, erweist sich bei näherem Hinsehen und einer Zusammenschau des Kapitells mit der Kassettierung unmittelbar daneben als nicht haltbar; und völlig rätselhaft ist es, wie die Säule rechts, die hinter der Wolke verschwindet, Anschluss an die Deckenzone des gemalten Raums finden könnte. Man mag hierin strukturelle Schwächen der Bildanlage sehen, doch sollte man das Augenmerk wohl eher darauf legen, wie sich hier zusammen mit dem leicht abschüssigen mehrstufigen Podest im Vordergrund eine Phantasiearchitektur ergibt, der es weniger um die Gesetze der räumlichen Logik geht als vielmehr um einen dynamischen, in Bewegung versetzten Raum mit überraschenden Ein- und Ausblicken. Derartige Architekturen begegnen in Oberalteich mehrfach in den das Mittelschiff flankierenden Räumlichkeiten.³⁰ Es sind dies extravagante Erfindungen, mit denen Joseph Anton Merz die Befangenheit im Provinziellen abstreift, die z.B. in den eher spannungsarmen, durch Symmetrie und gleichmäßige Flächenfüllung gekennzeichneten Mittelschiff fresken nicht ganz geleugnet werden kann; Erfindungen, die den einem rationalen Kalkül sich entziehenden Raumgefügen des in den 1720er Jahren ebenfalls mehrfach in Niederbayern tätigen Wolfgang Andreas Heindl nahekommen und die Merz vorübergehend fast auf Augenhöhe mit den besten seiner Zeit agieren lassen, mit Cosmas Damian

²⁹ Da die *Kunstdenkmäler von Niederbayern* aus den Archivalien zu Haindling zitieren, Merz habe dort einen „Christian N. aus Meran“ als Gehilfen beschäftigt (vgl. Anm. 26), war der aus Burgeis gebürtige Johann Evangelist Holzer also nicht der erste Südtiroler in Merz' Werkstatt.

Über Nikolaus Auer d. Ä. (Meran 1690 - St. Martin in Passeier 1753) berichtet Denifle 1801 in seinem Manuskript *Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern*: „er lebte eine Zeit zu Straubing.“ (hier zitiert nach Tiziano Rosani: *Nikolaus Auer (1690-1753)*, Dissertation, Udine 1993, S. 21). Da dieser (ansonsten nicht verbürgte) Aufenthalt wahrscheinlich in die Jahre nach der Eröffnung der Merz'schen Werkstatt fiel, ist es schwer vorstellbar, dass Auer nicht mit Merz als dem führenden Straubinger Maler in Kontakt kam. Auer war der erste Lehrer Holzers, so dass man in einem Aufenthalt beider in Straubing mehr als einen Zufall vermuten möchte. Ob sich auch eine Verbindung zum Aufenthalt des Meraners „Christian N.“ herstellen lässt, muss offen bleiben. Siehe auch Peter Stoll: *Johann Evangelist Holzer, Joseph Anton Merz, Johann Georg Bergmüller, Nikolaus Auer: ‚Beziehungsnetze‘, teils ungeklärt*, Augsburg 2011, <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2010/1688/>

³⁰ z.B. im Obergeschoss des südlichen Seitenschiffes: Die katholische Kirche verteidigt die Eucharistie gegenüber den Reformatoren; verteidigt die Heiligenverehrung gegen Bilderstürmer; verteidigt die Lehre vom Fegefeuer; der Benediktinerorden vertritt das kanonische Recht. Obergeschoss des nördlichen Seitenschiffs: Die katholische Kirche nimmt Konvertiten auf; der Benediktinerorden verteidigt die Marienverehrung gegenüber Reformatoren (Benennung der Themen nach Neueder, wie Anm. 16).

Asam etwa, der zumindest in den 1720er Jahren den architektonischen Erfindungsreichtum der Oberalteicher Neben fresken kaum übertrifft. Die beachtliche Virtuosität, die Merz auf dem Gebiet der Raumkonstruktion entwickelt, kündigt sich bereits in Haindling an (Darbringung Christi im Tempel), findet ihren Höhepunkt in Oberalteich und kehrt danach noch vereinzelt wieder, vor allem in unmittelbar im Anschluss an Oberalteich entstandenen Fresken (Michaelsbuch, Kr. Deggendorf, 1731: Taufe des Utto; Thürntenning, Kr. Dingolfing-Landau, ca. 1732: Beichte der Königin beim hl. Johann Nepomuk). Im späteren Schaffen begegnen diese Tendenzen dann nur noch in merklich abgeschwächter Form (Unterhaimbuch, Kr. Regensburg, 1738; Lichting, Kr. Straubing-Bogen, 1744).

Als der Vetter Mörz in Leeder knapp 20 Jahre später Anregungen aus dem Oberalteicher Sakristeifresko übernahm, versuchte er, einen stärker den Gesetzen räumlicher Logik unterworfenen Raum zu konstruieren. So übernimmt die Säule links nun eine eindeutige Trägerfunktion, indem die Gebälkzone der Kuppel in nachvollziehbarer Weise auf dem Kapitell der Säule aufsetzt; und wenn auch der Zusammenhang zwischen der Säule rechts und der Kuppel weiterhin durch das Wolkenband verunklärt wird, so kann man sie sich doch eher als kuppelstützend vorstellen als ihr Oberalteicher Gegenstück. Ganz unabhängig davon, ob Mörz auch in diesem Punkt das Oberalteicher Fresko vor Augen hatte, ist es schließlich bezeichnend, wie die schiefe Ebene im Vordergrund des Oberalteicher Freskos in Leeder einer streng orthogonalen Treppenanlage weicht; auch hier scheint es, als ob die unsicheren Oberalteicher Raumverhältnisse geordnet und zurechtgerückt würden. Diese ordnende Hand bewirkt freilich keinen künstlerischen Fortschritt: Zum einen entsteht dadurch auch in Leeder keine logisch völlig befriedigende Bildanlage, da die starke Untersicht der Kuppel im Widerspruch steht zur bildparallelen Anordnung des Figurenensembles und die Kuppel nach hinten wegzukippen droht; zum anderen sind die Vorzüge der Oberalteicher Lösung verloren, ihre Dynamik und faszinierende Irrationalität. Der Vergleich zwischen Oberalteich und Leeder zeigt in diesem Fall also anschaulich unterschiedliche schöpferische Potenzen und das qualitative Gefälle zwischen dem Straubinger Merz und seinem Vetter Mörz.

Zu erwähnen sind noch, ohne dass Vollständigkeit beansprucht wäre, eine Reihe weiterer motivischer Verwandtschaften zwischen Leeder und dem Schaffen des Straubingers; motivische Echos, die jedes für sich genommen wieder nicht viel besagen würden, aber in ihrer Kumulation und in Zusammenschau mit der eben besprochenen sehr signifikanten Anlehnung in Leeder an das Oberalteicher Sakristeifresko doch weitere Belege dafür liefern, dass sich Mörz an Merz orientierte. So ist im Leederer Fresko mit der Dominikuspredigt der korpulente Mann links außen mit dem angewinkeltem rechten Arm übernommen aus dem Fresko mit der asiatischen Benediktinermission im südliches Seitenschiff in Oberalteich; der in Rückansicht gegebene Engel im Leederer Chorfresko begegnet spiegelverkehrt unterhalb der Göttlichen Vorsehung im westlichen Langhausfresko in Oberalteich. Des Weiteren kann man dem Engel mit dem Blütenkranz links oben im Leederer Rosenkranzfresko (Abb. 10) einen Engel aus Merz' Marienkrönung in Reichersdorf (Kr. Dingolfing-

Landau, 1735) gegenüberstellen³¹ oder auch Gottvater aus dessen Marienkrönung in Wörth a d. Donau (Kr. Regensburg; 1725; Abb. 11). Die drei Figuren stimmen dabei nicht nur in ihrer Haltung weitgehend überein, sondern auch in ihrer Platzierung dicht am linken Bildrand.³²

Schließlich verbinden nicht nur motivische Übernahmen, sondern auch morphologische Gemeinsamkeiten die Mörz'schen Werke und die des Straubingers. Dies zeigt sich etwa, wenn man den Kopf des Blütenkranzengels aus der Leederer Rosenkranzspende (Mörz; Abb. 12) mit dem eines Engels aus der Wörther Marienkrönung (Merz; Abb. 13) vergleicht, oder den Kopf des Stephanus im Ellighofener Chorfresko (Mörz; Abb. 14) mit dem der Personifikation des Klosters im westlichen Mittelschiff fresko in Oberalteich (Merz; Abb. 15). Auch textile Oberflächen werden von beiden Malern ähnlich gestaltet, wie die Gegenüberstellung zweier Mörz'scher Figuren (Leederer Blütenkranzengel, Abb. 16; Stephanus aus dem Ellighofener Langhausfresko, Abb. 17) und dreier Figuren aus verschiedenen Phasen von Merz' Schaffen belegen (Abb. 18: Oberalteich, 1727/30; Abb. 19: Haindling, um 1720; Abb. 20: Lichting, 1744). Charakteristisch ist dabei insbesondere die scharfkantige, knittrige, graphisch orientierte Binnenstrukturierung, die sich durch die linearen Faltenstege ergibt. Diese Faltenstege sind manchmal in einer Abdunkelung bzw. Aufhellung des Grundtons gehalten, auf den sie aufgesetzt sind, manchmal auch in einer kontrastierenden Farbe (z.B. Gelb in Lichting, Leeder und Ellighofen). Wie bei der Gegenüberstellung des Oberalteicher Sakristeifreskos und der Leederer Dominikuspredigt erweist sich auch hier Merz als der überlegene Künstler: Er handhabt die beschriebene Technik souveräner, mit größerer Virtuosität und erzielt damit Partien, in denen seine Handschrift eine Nervosität und Sensibilität annimmt, die auch im überregionalen Vergleich zu bestehen vermag; im Hinblick auf die hier ausgewählten Beispiele gilt dies vor allem für den Mann neben dem Krankenbett im Lichtinger Langhausfresko (Abb. 20).

(Die Nutzung des Leederer Engels für eine stilistische Argumentation, wie sie hier vorgenommen wurde, mag unzulässig erscheinen, wenn man bedenkt, dass das *Corpus* im Text zu Leeder die „entstellende[n] und grobe[n] Übermalungen“ und den „vorherrschende[n] Eindruck ... einer Restaurationsmalerei“ beklagt.³³ Doch kann die Übermalung, über deren Grad hier nicht geurteilt werden kann, gerade deswegen nicht zu einer völligen „Entstellung“ geführt haben, weil die stilistische Abhängigkeit dieses Engels von Merz noch zu er-

³¹ Abb. bei Menath (wie Anm. 17), S. 50.

³² Nur am Rande erwähnt sei eine Anleihe bei Johann Georg Bergmüller in Mörz' Leederer Chorfresko. Wie Straßer/Epple zutreffend beobachten, stimmen die Personifikationen der vier Erdteile und des Glaubens im unteren Bildbereich weitgehend überein mit der entsprechenden Gruppe in Bergmüllers Hochaltarblatt der Eichstätter Dominikanerkirche (Hochaltarweihe November 1723) bzw. in einem Schabkunst-Thesenblatt, das Gottlieb Heuß nach einer Vorlage von Bergmüller anfertigte. (Alois Epple, Joseph Straßer: *Johann Georg Bergmüller 1688-1762: Die Gemälde*, Lindenberg 2012, Kat.-Nr. Gv 71, S. 101; Gv 346, S. 253 f.). Dass sich Mörz direkt am Eichstätter Bild orientierte, kann ausgeschlossen werden. In Eichstätt umfasst die Personifikation des Glaubens mit ihrem linken Arm eine Rundkirche; auf dem Thesenblatt und in Leeder dagegen ein Medaillon mit dem hl. Petrus. Mörz kopierte also das Thesenblatt, das (bislang unbekannte) Ölbild, das Bergmüller als unmittelbare Vorlage für das Thesenblatt anfertigte (die Darstellung weicht im oberen Bereich vom Eichstätter Bild ab) oder eine andere Grafik bzw. ein anderes Ölbild, das auf der im Thesenblatt dokumentierten Version der Figurengruppe basiert.

³³ *Corpus* (wie Anm. 4), S. 162.

kennen ist, von einem Maler also, zu dem Mörz nachweislich Kontakt hatte. Es ist kaum anzunehmen, dass erst eine „entstellende“ Übermalung den Engel an das Merz'sche Idiom angenähert hat.)

Wenn nun in den letzten Abschnitten den Fresken in Leeder und Ellighofen Arbeiten aus verschiedenen Merz'schen Schaffensabschnitten gegenübergestellt wurden, so könnte sich daraus die Frage ergeben, ob auf diese Weise suggeriert werden soll, dass Joseph Andreas Mörz über den archivalisch dokumentierten Fall Haindling hinaus über viele Jahre hinweg immer wieder am Schaffen seine Onkels in Ostbayern beteiligt war oder zumindest davon Kenntnis nahm (was sich, wie bereits erwähnt, bislang nicht nachweisen lässt). Hier ist zunächst zu berücksichtigen, dass die Auswahl der Merz'schen Vergleichsbeispiele nicht auf einer eingehenden Sichtung des gesamten Merz'schen Schaffens basiert, wie sie aufgrund von Verlusten letztlich auch nicht möglich wäre; dass ihr also zugegebenermaßen eine gewisse Beliebigkeit anhaftet. Dies wiederum heißt, Mörz könnte die hier vorgestellten motivischen und morphologischen Anlehnungen an seinen Onkel auch aus anderen Werken Merz' entnommen haben, die ähnliche Figuren, Köpfe etc. enthalten, vielleicht auch aus in der Werkstatt kursierendem Entwurfsmaterial; und der Empfang dieser Anregungen könnte auch während der Haindlinger Ausmalung oder zumindest relativ zeitnah erfolgt sein.

Wenn andererseits Mörz' Fresken in Leeder noch deutliche stilistische Anklänge an Merz zeigen, so neigt man doch zu der Annahme, dass sich der berufliche Kontakt zwischen Onkel und Neffe nicht auf die damals bereits Jahrzehnte zurückliegende Assistenz Mörz' in Haindling beschränkte; und man wird sich an dieser Stelle daran erinnern, dass bereits die Oberalteicher Anleihe in Leeder nahe legte, dass Mörz während der Jahre der Oberalteicher Ausmalung oder danach noch den Kontakt zu seinem Onkel pflegte. Dass von Mörz nur zwei Kirchengemälden bekannt sind, könnte zu der Annahme verleiten, dass er nur mit wenigen Aufträgen bedacht wurde und sein Auskommen deshalb immer wieder durch Mitarbeit beim Onkel aufzubessern suchte, doch wäre dies sicher ein vorschneller Schluss: Zum einen könnte der Schwerpunkt von Mörz' Tätigkeit auf anderem Gebiet gelegen haben (z.B. Fassmalerei), zum anderen können größere Arbeiten Mörz' zugrundegegangen oder bisher nicht identifiziert sein.

Es ist zwar unwahrscheinlich, dass Mörz zahlreiche Aufträge für Fresken und Altarbilder erhalten hat und dass in den folgenden Jahrhunderten widrige Umstände gewissermaßen konspiriert haben, die Spuren eines einst viel beschäftigten Malers größtenteils zu verwischen, doch mag das ein oder andere seiner Werke durchaus noch der Entdeckung harren. Während die Freskomalerei im Kreis Landsberg durch das *Corpus* umfassend dokumentiert ist und keine weiteren Mörz-verdächtigen Objekte aufweist, ist der Bestand in den angrenzenden Regionen des Bezirks Schwaben nicht in gleichem Maße systematisch erfasst; daneben könnten sich Altarbilder oder kleinere Ölbilder in Kirchen diesseits und jenseits der Bezirksgrenze erhalten haben.

Abbildungsnachweis:

Abb. 2: Neueder (wie Anm. 16), S. 55; Abb. 8: Eder (wie Anm. 9), S. 53; alle anderen Abb.: Verfasser.



Abb. 1: J. A. Mörz, Leeder



Abb. 2: J. A. Merz, Oberalteich



Abb. 3: J. A. Mörz, Leeder



Abb. 4: J. A. Mörz, Ellighofen



Abb. 5 (links): J. A. Mörz, Leeder

Abb. 6 (rechts): J. A. Mörz, Ellighofen



Abb. 7 (links): J. A. Mörz, Leeder



Abb. 8 (rechts): Kupferstich von M. Engelbrecht nach Ch. Th. Scheffler



Abb. 9: J. A. Mörz, Leeder

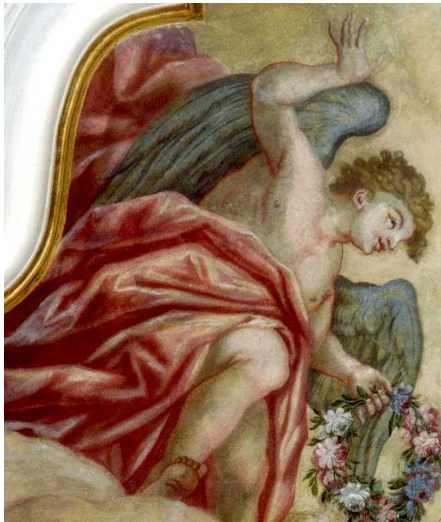


Abb. 10: J. A. Mörz, Leeder

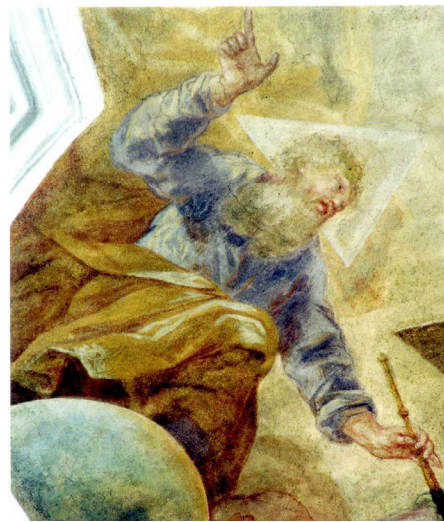


Abb. 11: J. A. Merz, Wörth



Abb. 12: J. A. Mörz, Leeder



Abb. 13: J. A. Merz, Wörth

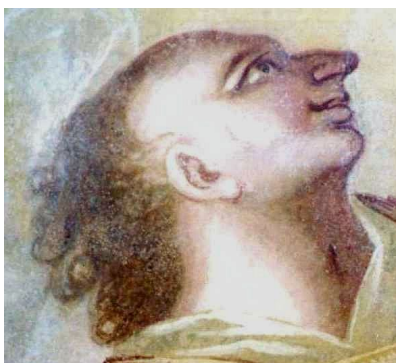


Abb. 14: J. A. Mörz, Ellighofen



Abb. 15: J. A. Merz, Oberalteich

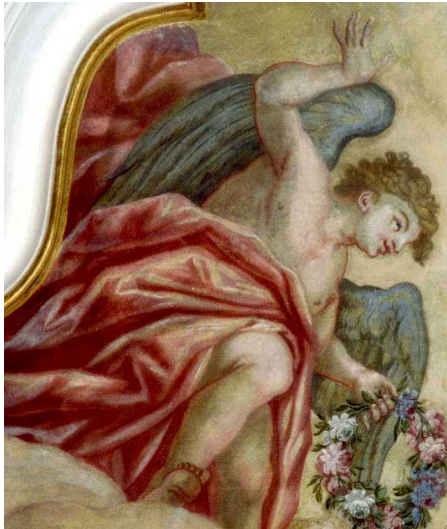


Abb. 16 (links):
J. A. Mörz, Leeder

Abb. 17 (rechts):
J. A. Mörz, Ellighofen



Abb. 18 (links):
J. A. Merz, Oberalteich

Abb. 19 (rechts):
J. A. Merz, Haindling

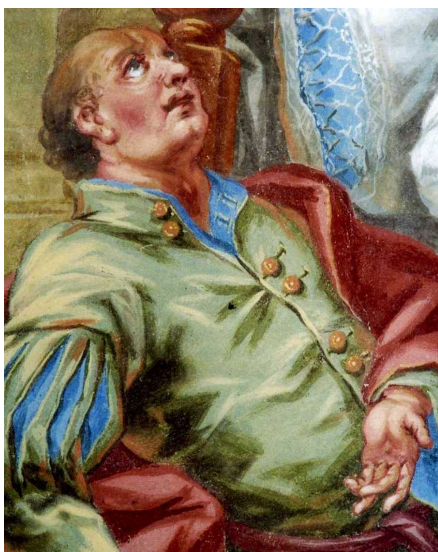


Abb. 20:
J. A. Merz, Lichting